VISIT…

Г. М. Римский-Корсаков

Расшифровка световой строки Скрябинского „Прометея"

I

Проблема планомерного сочетания звуковых и световых эффектов в настоящее время возбуждает заслуженное внимание со стороны разных кругов. С одной стороны, психология уже давно интересуется явлением синопсии, т. е. ассоциациями между зрительными и слуховыми образами, и в частности явлением фотизма, иначе—окрашенным слухом, дающим слуховые впечатления в сопровождении цветовых; (наиболее яркие примеры композиторов, обладавших цветным слухом— Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин). С другой стороны, деятели музыкального искусства проявляют интерес к установлению более тесных взаимоотношений между обеими сферами впечатлений; некоторые из них даже пытаются заложить фундамент некоего нового искусства, долженствующего быть синтезом музыки и „светокрасочности" (термин Г. Гидони). Таковы А. Скрябин и ныне здравствующий венгерский пианист и композитор Alexander László.

Наконец, художники и техники в некоторых случаях идут навстречу замыслам музыкантов (Matthias Holl) или даже являются инициаторами попыток создания упомянутого вида синтетического искусства (Г. Гидони).

Вкратце история затрагиваемого нами вопроса такова.[1]

При жизни Скрябина „Прометей" исполнялся со световым сопровождением у композитора на дому (его жена играла на световой клавиатуре, соединенной с лампочками, покрытыми разноцветными кусками материи), а также в б. Московском Благородном Собрании, где два луча, исходя от задней стены, давали удивительные, по словам А. В. Оссовского, переливы на мраморных колоннах и значительно углубляли впечатление „Поэмы огня". В Америке исполнение „Прометея" со светом также имело место. В настоящее время в Нью-Йорке имеется техническое оборудование, дающее возможность получать движущиеся окрашенные формы на экране, которыми и сопровождается музыка на световых концертах (об этом сведения получены от труппы Станиславского, которая присутствовала на такого рода концерте).

[1] Считаем необходимым указать на то, что мы здесь отнюдь не претендуем дать исчерпывающую историю вопроса, за неимением, главным образом, иностранных материалов.

В Германии (Мюнхен) Alexander László изобрел техническое исполнение для исполнения световой музыки (Farblichtmusik), построив световой рояль по 24-х ступенной темперации цветов, принадлежащей В. Оствальду (известному своей теорией цветов). Аппарат дает возможность получать движущиеся формы на экране (4 проэкционных машины Эрмана). László написана книга „Die Farblichtmusik" и несколько музыкально-световых композиций, изданных (также как и книга) в Лейпциге у Breitkopf und Härtel'я. Художником, который взял на себя выполнение первых световых композиций, оказался Mattias Holl (Köln). После демонстраций световой музыки по разным городам Германии, László предпринимает турнэ по Швеции и Финляндии. Проспект издательства Breitkopf und Härtel „Farblichtmusik" упоминает теоретические и практические изыскания еще следующих лиц: I. L. Hoffmann, A. W. Remington, Schröder.

В Ленинграде опыты светового сопровождения к музыке впервые, насколько нам известно, производились в 1923—1924 году композитором А. Г. Чесноковым и директором Оптического Института С. О. Майзелем. Траурный марш Шопена исполнялся под пластику, причем движущиеся фигуры освещались разными цветами, в соответствии с тональностями, менявшимися в музыке. В основу соответствия тональностей и цветов была положена схема пропорционального изменения частоты звуковых и цветовых колебаний, дающая гамму С—красный, d—оранжевый, e—желтый и т. д. В июне 1925 года художник Г. Гидони прочел в Разряде Истории музыки Г.И.И.И. доклад „Светооркестр или использование света в применении к музыке" и вслед затем на соед. заседании Разряда Истории Изобразительных Искусств и Разряда Истории Музыки—доклад „Светокрасочность, как основа особого искусства", в которых он развивал идею о признании за светокрасочностью, как способности к синтезированию с музыкой, так и способности к самостоятельному существованию, независимо от других искусств. Вместе с тем он предложил 24-х ступенную темперацию красочности, несколько отличную от Оствальдовской, и 10-ти ступенную шкалу интенсивности света.

Пишущий эти строки взялся, по поручению Разряда Истории Музыки, за расшифровку строки „Luce" в „Прометее", на основании светокрасочной системы Гидони (что и являлось давнишним замыслом последнего) и окончил эту работу в июле 1925 года.

II

При обосновании светозвука, как некоего нового (синтетического) искусства, было бы странным пройти мимо „Поэмы огня" Скрябина, и если László не удалось поставить ее в число первых работ, то произошло это из за отсутствия у него ключа к расшифровке строки „Luce" (как он в этом и признается в письме, ко мне адресованном).

Таким ключом для меня послужила скрябинская система параллелизма тональностей и красок, которую Сабанеев приводит в своей

книге „Скрябин", а также в статье „Скрябин и явление цветного слуха", помещенной в № 4—5 журнала „Музыкальный Современник" за 1916 год.

Привожу таблицу Сабанеева с приложением к ней цифр, обозначающих цвета по системе Гидони.

C красный	7
G оранжевый	4
D желтый	1
A зеленый	20
E голубой	18
H синий-бледный (лунный)	17
Fis синий	16
Des фиолетовый	14
As пурпур.-фиолет.	13
Es (ультра-фиолет.)	12
B (инфра-красный)	11

Здесь тональности Es и B определены словесно, как невидимые цвета, цифры же указывают на реальные цвета. Скрябин характеризовал их как металлические со стальным блеском. Как бы то ни было, при незамкнутом ряде спектральных красок пришлось подыскать, ради замыкания его, оттенки, лежащие между крайними цветами спектра; таковыми и являются пурпуровые тона (11 и 12 по системе Гидони). При осуществлении строки „Luce", этим цветам должен быть придан металлический блеск, дабы приблизить их к желаемому Скрябиным.

В тех случаях, когда разным тональностям у Скрябина соответствует одно словесное определение цвета, взяты разные оттенки этого цвета (разные цифры).

Что касается интенсивности света, то Скрябин, будучи вообще крайне скуп на обозначение динамических оттенков в музыке, в строке „Luce" не сделал решительно никаких указаний в этой области. С другой стороны, Сабанеев говорит о том, что Скрябин имел в виду не только смену красочностей, но и интенсивности света, и, между прочим, вспышек и мерцаний. Поэтому мы придерживались параллелизма между интенсивностью звука и света и обозначили силу света римскими цифрами, (по шкале Гидони), 10 градаций которой удачно совпадают с динамическими оттенками, принятыми в музыке.

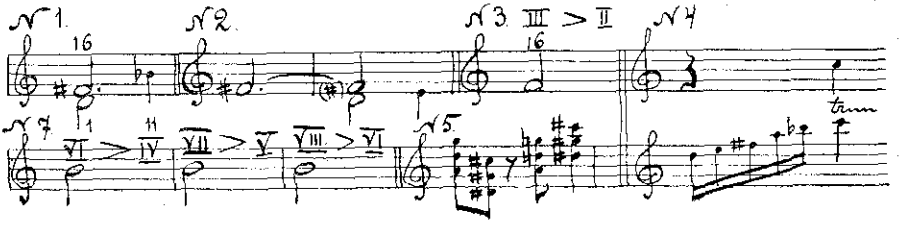
I — ppp, II — pp, III — p, IV — mp, V — mf, VI — f, VII ff, VIII—fff. Расстановка этих оттенков сделана сообразно средней силе звучности в оркестре. Что касается темпа, то здесь осталось перенести все обозначения из оркестровой партитуры в световую партитуру, как мы называем строку „Luce" в нашей обработке. (См. прил. стр. 100—102).

III

Скрябинская световая строка заключает от 1 до 3, чаще всего 2 голоса, из которых 1-й, наименее подвижный, следуя схеме перехода от холодных („духовных") тонов к теплым („материальным") и обратно, совершает круговое движение по целотонной гамме fis—a—b и т. д. Второй голос обычно удваивает бас гармонии или

играет роль светового удвоения тоники, в которой лежит данное место; третий голос встречается лишь в одном месте, именно на стр. 45-й оркестровой партитуры, где совмещаются три ритма.

Наша световая партитура написана следующим образом; основная строка является почти буквальной копией скрябинской строки „Luce". У каждой ноты проставлена арабская цифра, обозначающая цвет, при чем у нот, обращенных палочками вверх—сверху и наоборот (см. прим. № 1). В случаях лиговки нот той же высоты цифры не поставлены или же в случаях возможной неясности поставлены в скобки (см. прим. № 2). Обозначения силы света поставлены всегда над нотным станом (см. прим. № 3). Строки, отмеченные припиской „вспышки" (или сокращенно „всп"), служат для добавочных эффектов, желаемых Скрябиным, но не обозначенных в партитуре. Сабанеев указывает на то, что Скрябин желал переменных и светов и мерцаний в моменты „огненосных" „взлетных" фигураций. За таковые мы принимаем гаммо-образные пассажи, построенные на прометеевском 6-звучии, иногда 5-зв. (см. прим. № 4), и если они имеют кульминационную точку (на высоте) на (хотя бы относительно сильном) времени, как в нашем примере, сопровождаем эту точку вспышкой.



В местах сильного напряжения эти взлеты совпадают своими кульминационными точками с сильными временами форшлагов у духовых и фигураций колокольчиков, челест, флейт, рояля и труб (см. прим. № 5). Все эти эффекты мерцающего и сверкающего характера, равно как и выделяющиеся форшлаги мы подчеркиваем вспышками. Ими же мы подчеркиваем также „заклинательные" (по выражению Скрябина) скачки труб двойными квартами (см. прим. № 6). Сам Скрябин отмечал их иногда, напр. на стр. 48 оркестровой партитуры, переменой цвета.

Наконец, удары колокола в самых последних тактах поэмы подчеркнуты сильными вспышками, затухающими подобно затуханию звуков колокола (см. прим. № 7). Все вспышки помечены интенсивностью на 1 или 2 степени большей, чем основная строка. Высота нот на линейном стане добавочных строк не играет никакой роли, т. к. арабская цифра уже сама указывает цвет вспышки. Опасаясь чрезмерной пестроты, мы избегали вспышек в тех случаях, когда сама перемена цвета дает очень быстрое чередование впечатлений, как напр. в коде

поэмы, начиная с 54-ой страницы оркестровой партитуры („dans und vertige").

Сколько исполнителей окажется необходимым для сопровождения „Прометея" световыми эффектами, мы не можем сказать, в виду того, что техническое оборудование для светокрасочных эффектов у нас еще не осуществлено. В этом причина того, что наша партитура не разбита на партии. Для исполнения Прометея или другого произведения, приготовленного в светомузыкальном плане, необходимо прежде всего сконструировать аппарат, дающий возможность с произвольной быстротой менять окраску и интенсивность освещения.

IV

Еще Эккартсгаузен в книге „Ключ к таинствам натуры" (второе издание—1791 год), пишет в главе о „теории музыки глазной" следующее: „Для лучшего понятия я приведу здесь в пример песню, которую я положил на музыку цветов, и которую я аккомпанирую на моем *глазном клавесине*" (курсив наш. Г. Р.-К.).

В 1920 г. Г. Гидони запатентовал в Московском Комитете по делам изобретений аппарат, дающий возможность получать на экране световые контуры, при чем источники света произвольного типа *просвечивают* сквозь экран во всех участках его, кроме защищенных от света картоном.

Аппарат A. László дает возможность получать *движущиеся* формы на экране путем проецирования света, что, повидимому, и наиболее соответствует Скрябинским замыслам. Во всяком случае László имеет в виду испробовать нашу расшифровку „Прометея". Для осуществления же „Поэмы Огня" в СССР, повторяю, необходимо сконструировать аппарат, прежде всего дающий смену освещений, долженствующих по замыслам Скрябина заполнять весь зал. Конструирование такого аппарата обещано проф. В. И. Коваленковым, проф. А. Л. Куприяновым и инж. Г. К. Устюговым (Ленинградская Экспериментальная Электротехническая Лаборатория, ведущая соотв. исследования совместно с Отд. Теории и Ист. Муз. Г.И.И.И.).

Пробам исполнения световой партитуры должны предшествовать опыты рефлексологического характера, долженствующие выяснить характер впечатления 1) от смены силы и окраски освещения, 2) от сопоставления этой смены со сменой звучаний. Так как порог различия частых световых раздражений значительно ниже порога различия звуковых раздражений, очевидно наиболее естественным окажется сопоставление *одного освещения с рядом звучаний:* к такому практическому приему пришел László, таким же образом написан и „Прометей" [1]. Проблема исследования смены силы и окраски освещения

[1] Было бы большой ошибкой механическое перенесение принципов настоящей световой партитуры на другие сочинения Скрябина, а тем более на сочинения других композиторов, хотя бы и обладавших фотизмом: только путем детального и глубокого анализа музыки можно подойти к проблеме воплощения ее в светокрасочности.

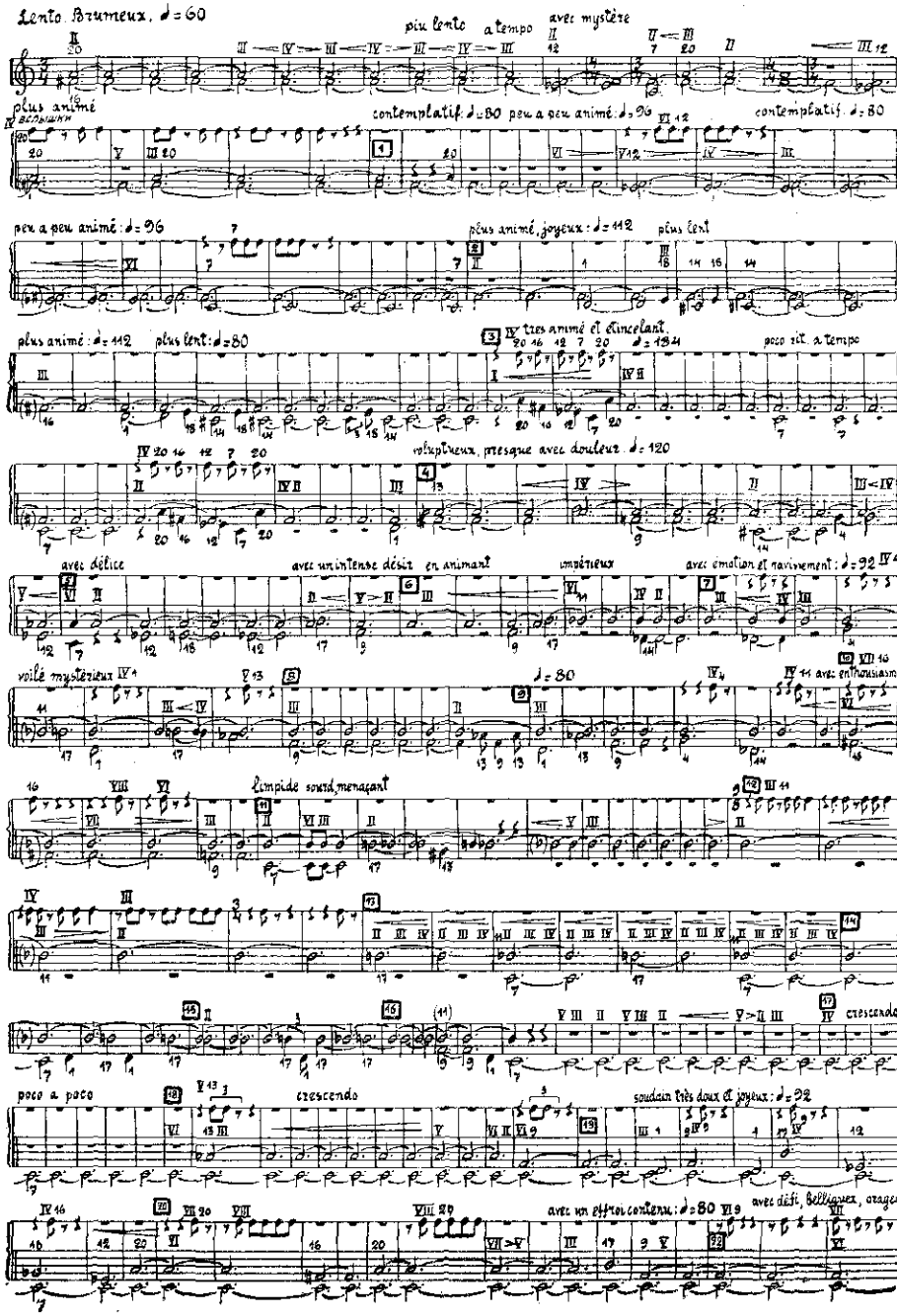
осложняется тем обстоятельством, что впечатление от соотношений между интенсивностью и окраской еще не достаточно исследовано. Работы В. Оствальда дают, однако, толчок исследованию „гармонии цветов". Во всяком случае, здесь предстоит очень много интересной работы, которая потребует содружества художников оптиков, музыкантов и акустиков. То обстоятельство, что равномерность изменения впечатления освещения требует логарифмического ряда величин, определяющих физическую сторону оптических явлений, приведет, вероятно, к световым гаммам и аккордам, аналогичных по построению музыкальным.

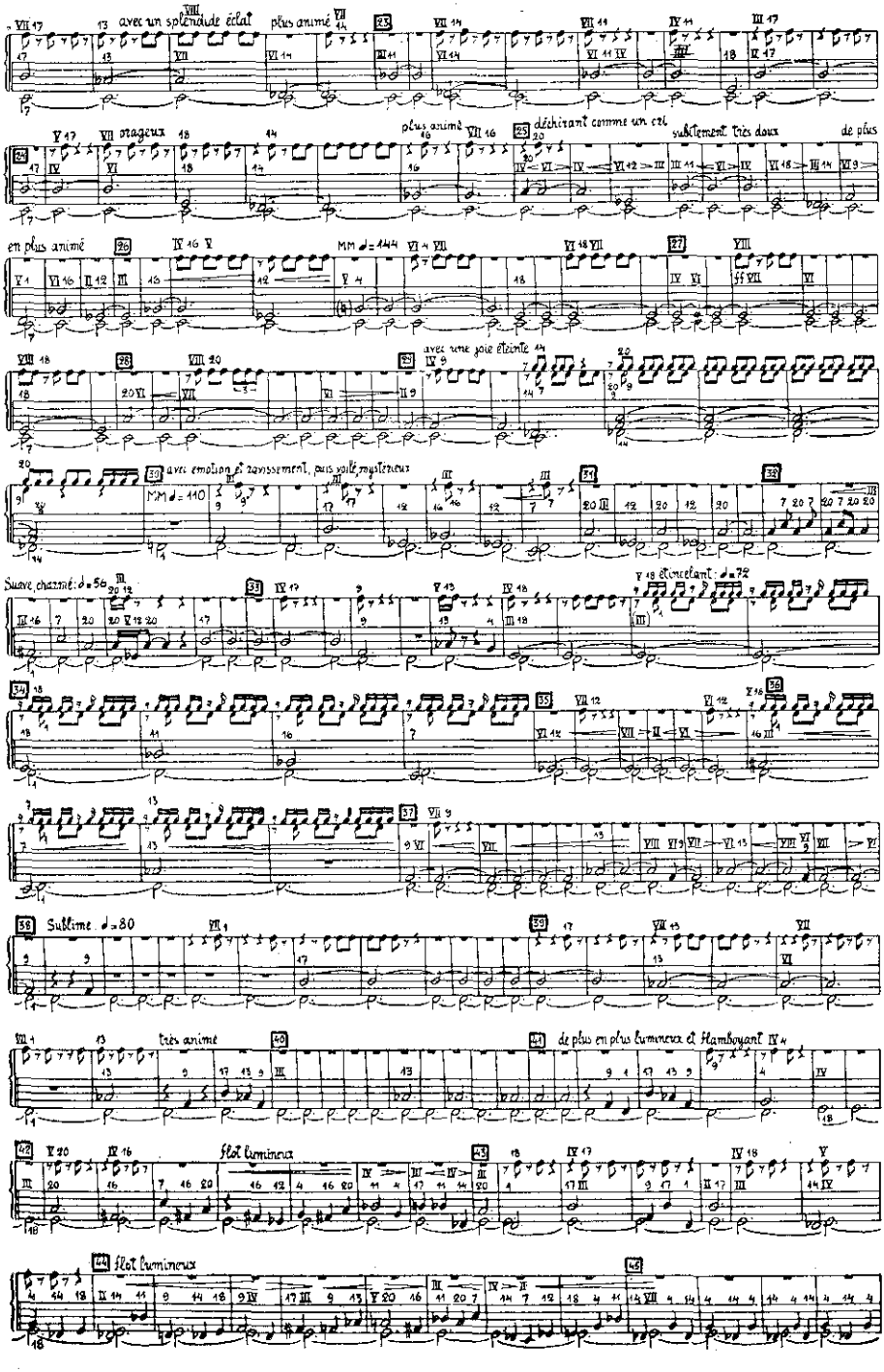
Хочется верить, что настоящая попытка подойти к разрешению проблемы синтеза зрительной и слуховой сферы в искусстве, найдет отклик среди деятелей искусства, науки и техники.

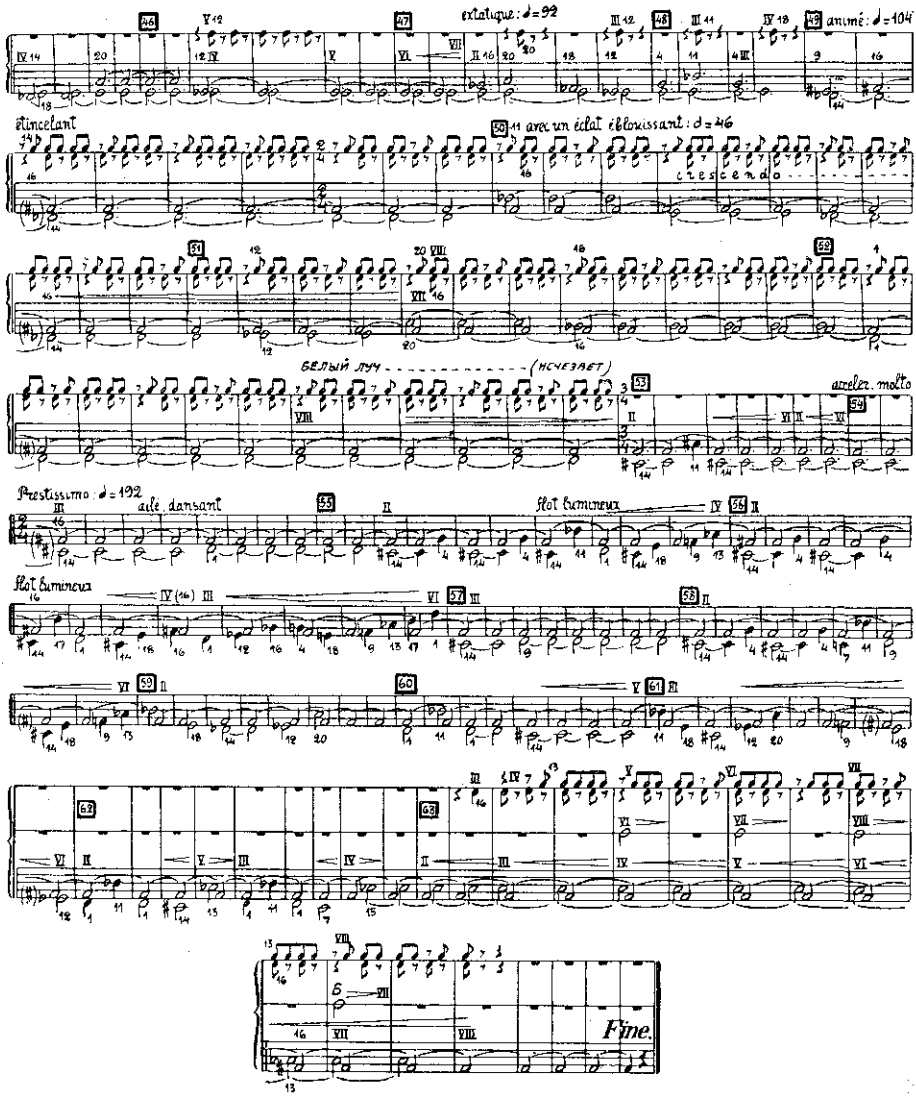
Расшифровка
по системе Г. Гидони
Г.М. Римского-Корсакова. 1925 г.

Prométhée.
Luce.

A. Scriabine. Op. 60.




avec un splendide éclat
plus animé
23
déchirant comme un cri
subitement très doux
de plus en plus animé
26
MM ♩= 144
27
avec une joie éteinte
28
29
avec émotion et ravissement, puis voilé, mystérieux
30
MM ♩= 110
31
32
Suave, charmé: ♩= 56
33
étincelant: ♩= 72
34
35
36
37
38
Sublime ♩= 80
39
très animé
40
de plus en plus lumineux et flamboyant
41
42
flot lumineux
43
44
flot lumineux
45



Переписал для фото-цинкографии Евг. Шапро.